

## A BŰN MINT A MŰVÉSZI ÁBRÁZOLÁS FORRÁSA

---

GARACZI IMRE

A Z EURÓPAI művészet ábrázolásainak két alappillére az arisztotelészi erényesség és a kanti tökéletesség eszményeinek érvényesülése, mert örök emberi sorsélménnyé vált az a kudarcc, ahogy a beteljesedett jó felett nem vagyunk képesek autonóm módon rendelkezni. A pusztá moralitás nem jelent elegendő feltételt a megigazuláshoz. A keresztény hagyomány eredendő bűne az egzisztenciális társadalom történetisége során az individuális cselekvések mezőin messze túlhaladt. Kialakult a bűn légköre, a bűn tradíciója, s mivel ebbe születünk, mintegy a bűn struktúráinak igazoló hatásai legitim hajlamot készítenek a bűn feltételes, feltétlen vagy átmeneti elfogadására. A minták, a motívumok és a környezet hatásai alapján *hajlunk a rosszra*. Mindezt a gyakorlat moralitásának imperatívuszai kevésbé befolyásolják. Ahogy Pál apostol írja „bár a jót szeretném tenni, a rosszra vagyok készen.” (Róm. 7, 21-24.) A tapasztalat felülírja a szigorú erkölcsi mozgatórugók követelményeit.

A keresztény teológia morálfilozófiája középpontba állította a bűnössé vált ember megigazulásának krédóját, ám az a kísérlet, hogy pusztá moralitásból váljunk jóvá és igazzá immáron oda vezetett, hogy a bűn megbocsátását nem az alapján reméljük, hogy méltók vagyunk-e rá avagy nem, hanem az üdvözítő Isten kegyelmétől, hiszen „ez a dolga.” Ezáltal a szabadságot a kegyelem motiválja. A felvilágosodás után a modernitás korában a bűnfogalom is bekerült a narratívák közé. Ezzel párhuzamosan viszont a róla szóló diskurzusok monológokká váltak. (MacIntyre) A hagyományba kapaszkodva állítjuk össze a bűnről szóló monológjainkat, s a korábbi egységes erkölcsi világképek darabjaiból próbáljuk összerakni reménybeli erényetikák elméleteit. Az egyéni moralitás követelményeit vagy a felfoghatatlanságát értjük-e inkább? Különbéféle műalkotások bőven reprezentálják ezt a sorskérdést. Az európai művészet története rendkívül gazdag a bűnabrázolásokban. Jelen írásomban Hieronymus Bosch *A gyönyörök kertje* című triptichonját vizsgálom a bűnfogalom középkori és reneszánsz értelmezései alapján.

Bosch alkotásainak központi témája a bűn különféle változatainak bemutatása. Mintha arra törekedett volna, hogy életművével megalkossa a bűnök enciklopédiáját, apológiáját. Képein izzik a bűn, eszkalálódik a rafinált testiség, őrzöng az elfojtott és felszabadított szexualitás, dühöng a mezítelen ember-korpuszokra irányuló, erotikusan felfűtött szadizmus szürrealisztikusan rafinált dekorativitása. Ha alaposan megvizsgáljuk a triptichon részleteit, láthatjuk, hogy a testek kapcsolatai nem pusztán a fájdalommal teli élvezetre irányulnak, hanem minden képrészlet egy-egy történet, elbeszélés. Megjelen-

nek a korabeli társadalom bűneinek mozgatói: a hatalomvágy, a kapzsiság, az irigység, a félelemkeltés, a bosszú, a rossz szándékba rejtett jó, és a jó szándékba rejtett rossz. A képek sugalma felfogható egyfajta korai performanszként, beállított jelenetsorokba szövött pedagógiai példázatként, vagy egyszerű felkiáltásként: Íme! A paradicsomi ősállapot ünnepe az Édenkertben. A környezet lenyűgöző: a finom hangulatú hajnalpír ötvöződik a dús sugarú verőfénnel, s a tárgyak és testek kíváncsan izgalmas telítettsége, jóllakottsága az emberi lélek túláradott beteljesülését tükrözi. Bosch fantáziája felizgat, felajz; nem engedi meg a szenvtelen és semleges szemlélődést. Mohón elragad az ábrázolás eszközeinek katalizmatikus ritmusa, s pillantásunk kapkodó rohanásba kezd. Testről-testre, jelenetről-jelenetre, aktusról-aktusra pattog tekintetünk. Ha a képet eredeti, monumentális méreteiben szemléljük, szinte kedvet érzünk, hogy érzékeink palástját félrevonjuk, s részeseivé válunk az orgia ceremóniájának, hiszen szervesen kavarog a forrón felizgatott testek kultikus ritmusa, a hideg fejfel átélt, lassú kéz borzongatóan fájdalmas apoteózisával.

A figurák sokféleségét a szerelem kultuszának szentelt dionüszoszi öröngés állítja egységbe. A festmény szerkezete hármas tagolású, s ez a trinitás további és sokféle hármasságra bontható. Csukott állapotban a szárnyas-oltár fedőlapja a Teremtés harmadik napját jeleníti meg: Isten elválasztja a földet a vizektől. A tökéletes gömbforma a Kozmosz egységét mutatja kívülről, Isteni szemszögből. Így tekinthetett a Teremtő e gömbkozmoszra, akár a mítoszokból szőtt demiurgosz-mesterember az elkészített munkadarabokra: Íme, a mű! Elkészült, s alkalmas az önálló életre, önmagában működik. A Teremtő megigazítja párnáját, s átfordulva a másik oldalára, lehunyja szemét: „a gép forog, az alkotó pihen.” Ez a kép racionális, hideg és szenvtelenül tudományos, mint egy fizikaórán bemutatott kísérlet. Higgadtan kapcsolódnak össze a törvényszerűségek. Semmi sem izgató, semmi sem zaklató. Az idő csendben elindult. Búcsúzzunk el halkán, hiszen a Teremtő már elnyugodott, a hármas osztatú fedőképtől, ahol az ég, a föld és a víz kozmikus egysége megkezdzi az örökkévalóság érzetével parsziflázsát a végtelennek tűnő, ám véges időben, s nyissuk szét a fedőképet, ahol három világ jelenik meg: A balszárnyon a Paradicsomkert, középen a földi Paradicsom, a „gyönyörök kertje”, majd a jobb szárnyon a Pokol képvilága. Első látásra a szerkezet egésze a Szentírás tagolását sejteti, s csupán a kétféle paradicsom-ábrázolás összekapcsolása ejt gondolkodóba. A második emóciónk a hirtelen ellentét varázsa a külső fedőlap higgadt rendszerű nyugalma és a hirtelen feltáruló belső képvilág forrón-ekszztatikus dinamizmusa között. Mintha az lett volna a művész szándéka, hogy meglepjen, elcsodálkoztasson bennünket ezzel a hatáskeltéssel. Ebben az effektusban szívbe markolóan vetül össze a két világ. Egy küszöbön állunk, az élet és a halál küszöbén, a szomjúság és a szomjoltás küszöbén, a koituszt beteljesítő magömlés előtti pillanat küszöbén. A harmadik emóciónk ismét a hármasság misztériuma. Mindhárom kép hármas szerkezetű. A baloldali Paradicsom középen elhelye-

zett életfája tagolja három részre az első emberpár bűnbeesés előtti idilljét, míg a legmozgalmasabb, középső tábla tríviuma is három képmezőt sző össze. A táj szín- és hangulatvilága ugyanaz, csak valamivel teltebb, túláradóbb. A felső részben elhelyezett életfa alapja immáron gömbölyű glóbuszá feszül, szemben a baloldali kép lapos világkorongjával. Ez a tökéletes forma szolgál mintául a szabálytalanul megmunkált golyóformájú gyümölcsöknek is: eper, szeder, tök és dinnye fejlődött itt fantasztikus méretűvé. A jókedvű aratás érzéken telített gyümölcssei ezek; a beteljesedés hordozói. Az életfa alatti képtartomány kör alakban ábrázol embercsoportokat állatokkal, mintegy a természet rendjének örök körforgását szimbolizálva. A középső tábla alsó harmada pedig – a perspektívában a legközelebbi – a felső két résszel szemben abszolút szabálytalan, kataklizmatikus. Itt zajlik az orgia esszenciája, itt vegyülnek látszólag rendezetlen kaotikumba az élvhajhász embertest-csoportok.

A harmadik tábla – szintén hármas szerkezetű – képvilága színhasználatában és formakezelésében erősen eltér az előző kettőtől, s amíg a két paradicsom-kép között egyértelmű a szín- és formavilág áttűnése, átmenete, sőt még a kronológiai rend is felismerhető, addig a Pokol-tábla – mint záró kép – nem kap semmiféle átmenetet az előzőtől, hanem annak teljesen az ellentéte. A bűn-apoteózis szempontjából persze mégis felállítható az átvezetés, hiszen itt a különféle foglalkozások képviselői a bűnbánat, a jobbulás gondolatával foglalkozva felkészülhetnek a megváltásra, az igazi üdvösségre. Például a középső táblán inkább a pokol büntetésére, mintsem a paradicsom jutalmára vall az a jelenet – a kép jobb alsó részében –, ahol egy hatalmas méretű bagoly borzolja mérgesen a tollait egy fiatal pár fölött. A szerelmesek egy bimbóba zártan kapálódznak a levegőben lógva, s látszólag erősen szeretnének e kellemetlen szituációból kiszabadulni. A bimbó-börtön a késő-középkori hiedelemvilág jelképrendszerében azt jelenti, hogy még éretlenek a szerelemre. A halál tudását jelképező bagoly adja a kulcsot e történet megértéséhez: azért akar e két fiatal elszakadni egymástól, mert elutasítják a szaporodást annak érdekében, hogy ezzel ne növeljék a halál áldozatainak számát, hiszen értelmetlen a pusztulással végződő élet, mint azt jó néhány szekta a reneszánsz korban vallotta. Ez a gondolat természetesen ellentmond a természet rendfenntartó bölcsességének, amit a bölcsesség madara képvisel, s ezért e bimbóba zárt purgatórium, ami előkészít a megtérésre. E jelenet alatt két meztelen hölgy áll, akik lenyírt hajukból következtetve apácák lehettek. Hetyke testtartásuk és a fejükön lévő levéldísz alapján már áteshettek a szexus tűzkeresztségén, de most egy kis szünetet tartanak, mintha azon tűnődnének, hogy teljesen bevessek-e magukat a testi gyönyörűségek tengerébe? Az egyik csodálkozva tekint Erósz birodalmára, míg a másik, mintegy megbánásként, az önkínzásra utaló, tüskés korbácsot kanyarít combjai köré. Ugyanők láthatók a kép bal alsó sarkában, amint immár háttal a gyönyöröknek az igazi, bűnbeesés előtti paradicsom – első tábla – felé fordulva a megtisztulásra várnak, míg kísérik

– akikkel a korábbi gyönyörben egyesültek – határozott érdeklődésükkel erről szeretnék őket lebeszélni. A következő fontos motívum egy olyan elzárt hely, ahol néhány a szerelemre váró fiatal egy ezerszínű börtönben tartanak fogva. Vastag kövekből épült üreges képződmény, ahol ijedten zsúfolódnak a fiatalok. Körös-körül zöld bokrok övezik e helyet. A fiatalok közül hárman már bejutottak a bejárat feletti toronyba, ahol a külvilágra tekintve, az eper védelméből pillantanak a paradicsom világára. Közben alattuk már egy pár éppen bevonul a megnyíló, új életbe. A menyasszony a házasság szentségének rituális zálogaként, egy nagy halat húz maga után. Egy mester, aki szigorú tekintettel pillant maga elé, búcsúképpen felemelt mutatóujjával figyelmezteti őket.

A festmény bal alsó sarkában egy hat főből álló csoportot látunk, középen egy fiatal férfival, aki egy körte alakú formát tart a kezében. Ha jobban megvizsgáljuk, ez a forma egy here szimbólumát mutatja, s ez biológiai jelentésénél fogva lelki tartalmat közöl, hiszen rajta egy háromlevelű lóherét láthatunk. Ez a szimbólum a Szentháromságot jelképezi, s még kiegészül azzal is, hogy felette három darab levelet érzékelhetünk. Az Istennek tulajdonított potenciaerőt egy éppen felszálló madár jeleníti meg. A felszálló madár a nemző erő kifejeződése, amely nem a biológiai folyamatokra utal, hanem az érzék feletti, isteni erőt testesíti meg. A kép több pontján néger nőket látunk, akik elsősorban az ősi, természeti állapotot testesítik meg.

Bosch kiemelkedő tudományos, valláserkölcsi és mitológiai ismeretekkel rendelkezett. Hogyan juthatott mindeme ismeret birtokába a reneszánsz kor derekán? A korabeli európai egyetemeken tanították ezeket az antropológiai ismereteket. Például Marsilio Ficino és Pico della Mirandola írásából is kiderülnek ezek az ismeretkörök. A reneszánsz Firenzében gyakran találkoztunk a 15. század végén azzal a szinkretista állásponttal, amely megpróbálta egybe gondolni a görögség természetfilozófiai nézeteit a hellénizmus és a gnoszticizmus misztériumainak hagyományrendszerével. Mindehhez hozzákapcsolódott a korban elterjedt szellemidéző mágia és alkimista háttérű gyógyászati praxis. Ugyancsak fellelhető ebben az ismeretkörben Plotinosz teozófiája, amely a természet formáinak fokozatos felépülését, az emberrel záruló tökéletesedési folyamatban jelölhető meg. A szervetlen világ előzményei a szerves világban jutnak magasabb fokon kifejeződésre. Az értelemmel rendelkező ember e folyamat láncszemeinek kiemelkedő állomása, s ezt egészen az Istenségig tartó asztrális rendszer tetőzi be. A másik fontos előzmény Scotus Eriugena rendszere, amely mint fejlődéstörténeti vitalizmus szintén közismert volt az újplatonikus Firenzében. Ezt örökíti meg Pico della Mirandola *Heptaplus* című bölcséleti írása is: „Az elemek világában az első anyagon kívül kilenc szférája van a múlandó formáknak. Három közülük élettelen állapotban leledzik, ezek az elemek és kapcsolódásaik. Utánuk jön a vegetabilis természet három szférája, mégpedig a füvek, a gyümölcsöző növények és a fák.

Végül az érezni tudó élet három szférája következik: az alsót és legtökélethebbet a zoophüták faja jellemzi, ezt követi egy magasabb, amely azonban még távol áll az értelmes gondolkodástól, a harmadik fokozat pedig a magasabb rendű állatok világát fogja át, ahol már az emberi szellem kezdeményeivel is találkozhatunk. E három világon kívül van még egy negyedik, ami mindazt magába foglalja, ami az első háromban megtalálható. ... Ez az ember. ... A Teremtés középpontja. Teste földi elemekből áll, szelleme azonban mennyei jellegű. Vegetábilis élete közös a növényekével, érzéki élete az állatokéval, értelme az angyalok szellemével – és Isten képmását kell látnunk benne.” Ebben a misztikus rendszerben Bosch mágikus tartalmakat sűrít, amelyek sajátos metamorfózisokat jelenítenek meg. Például a kövek növényi formák és tulajdonságok látszatát öltik magukra, a növények állati külsőt reprezentálnak, s az emberek szinte testetlenül repülni képesek. Mindez jól érzékelhető Bosch ábrázolásainak, a korban teljesen egyéninek tekinthető, arculatával. Mindezek alapján a gyümölcsök közül az ananász ovális alakzata a szerelem beteljesülésének kapuját érzékelteti, s a tömör körte a here jelképévé válik, a tőgy alakú viráglevél pedig az anyai mell szimbóluma lesz. De ebbe a szimbólumrendszerbe illeszkedik a magjait szóró virág, ami a spermium kilövellését jelzi. Összefoglaló módon jelentkezik ez az ábrázolásmód annak a fiatal férfinak alakjában, aki bal kezével egy gömbölyű alakzatra nehezedve, a hátán egy szörnyszerű teremtményt hordoz: itt láthatjuk a szimbolikus eper gyümölcsé alakulásának fokozatait; az inda megjelenését, a virág kifejlődését és a gyümölcs megérését. A gömbölyű tők-forma külső felületén egy érhálózatot jelenít meg, amely a vér keringésének útját ábrázolja. Mindez a nemiség vágyának erős ábrázolása.

A 18. század végén Novalis egyes íásaiban találkozhatunk a szerelmi folyamatok alkímiájának hasonló megjelenítésével. *Töredékek* című írásában ezt így jeleníti meg: „Az összes fenti tevékenységnek a gyönyör az alapja. A sajátos gyönyörfunkció (a szimpátia) a legmisztikusabb, ez szinte abszolút és az egyesülés teljességére (keveredésre) törő, kémiai funkció. A pillantás (a beszéd), a kézzel való érintés, a csók, a kebel simogatása, az ölelés aktusa – ezek a fokai annak a létrának, amelyen a lélek leereszkedik, s ezzel ellentétben az a létra, amellyel a test egyre feljebb emelkedik, egészen az ölelésig. A test és a lélek előkészítése a nemi ösztön ébredésére. A lélek és a test egyaránt érintkezik az aktusban; kémiailag vagy galvanikusan, elektromosan vagy tüzesen. A lélek rögvést felfalja (és megemészti) a testet; a test megfogja a lélektől (és rögvést meg is szüli). Ami az ember misztikus tagjait illeti – már gondolni rájuk, némán mozgatni őket is gyönyör.”

Talán nem érdektelen a szárnyas oltár jelképrendszereinek megfejtése során megvizsgálni az emberi alakok lelki habitusait, hiszen a képpel kapcsolatos hatástörténet számtalanszor felveti az egyes történetek pedagógiai és művelődéstörténeti vetületeit. A fiatal szerelmesek arcukon a boldogság

vágyakozó és beteljesedett érzetét hordozzák. Az arcok a cselekmény vulgariatásaihoz képest viszonylag semlegesek. A szerénység és a komolyság tükröződik legfőképpen az arckifejezésekről. A nemi beteljesülés izgalma varázslatos ragyogást is kölcsönöz, ami az arcélek varázslatos hangulatában is kifejezést nyer. De ugyanúgy találkozhatunk olyan arcformákkal is, amelyek viszonylag hidegen, mintha egy logikai művetet oldanának meg éppen, tekintenek maguk elé. Sőt olyan arcképek is sorjáznak, amelyek egy-egy csínytevés utáni ravasz elégedettséget tükröznek. De ezzel egy időben olyan érzés is hatalmába kerít bennünket, hogy az arcok egyfajta bánatos letargiát is közvetítenek, ami a bűnben való elmerülés és a bűnből való szabadulás elvesztésének reménysugarát teszi elérhetetlenné. Elgondolkodtató, hogy a dionüszoszi mánost megjelenítő ábrázolás, amely a teremtés-kultusz orgiáját mutatja be a maga kendőzetlen valóságában, milyen módon távolodik el a szellemet megtestesítő egyház hivatalos erkölcsstanától. Ha összehasonlítjuk a kor hasonló testkultuszainak megjelenítéseivel, láthatjuk, hogy Bosch nagyon is odafigyelt a testkontaktusok ábrázolásának visszafogottságára, amit Walter Bosing is igazol azzal, hogy *A gyönyörök kertje* középső tábláját kritikaként értelmezi saját kora tükrében: „*A gyönyörök kertjének* jelentése voltaképpen nem nagyon különbözik Bosch egyéb kompozícióitól. Ez a kép éppen úgy, mint *A bolondok hajója*, *A fösvény halála* és *A szénásszekér*: tükör, amelyben az emberi ostobaságot pillantjuk meg. Persze mégiscsak nehezünkre esik tudomásul venni, hogy ezek az emberek, akik oly elfogulatlanul adják át magukat a szerelmi játékoknak, a Paráznság halálos bűnében leledzenek. Fraengerhez hasonlóan mi is fölvehetnénk, hogy aligha alkalmazott volna Bosch ilyen elragadó színeket és formákat, ha tárgyát kárhozatosnak akarja ábrázolni. Csakhogy a késő-középkori ember számára a testi szépség gyanúsabb volt, mint számunkra. Sőt mi több, ő úgy tudta, hogy a bűn megszépíti áldozatát, ám a testi szépség és az elragadó érzéki élvezet mögött gyakran a halál és a kárhozat lappang. Röviden szólva Bosch korában az egész látható világ azokhoz a kedvelt kis elefántcsont faragványokhoz hasonlított, amelyeknek az előlapja ölelkező szerelmespárt vagy mezítelen asszonyt ábrázolt, a hátlapjáról azonban kitűnt, hogy porladó tetemről van szó. Amit tehát Bosch *A gyönyörök kertje* mutat, az egy hamis paradicsom, amelynek mulandó szépsége – mint a középkori irodalomban gyakran olvassuk – az embert romlásba és a kárhozatba viszi.”

A jobb oldali tábla változtatja szinte lidércnyomássá a középső kép erotikus kavalkádját. A pokol látomása félelemmel teli érzéseket kelt. Az éppen felrobbanó építmények egy ködös háttérben porladoznak, s a víz vérré válik. Egy nyúl lándzsáján vérző testet mutat fel, s a férfi hasából vér fröccsen szerte szét. Itt egy fordított világ képe vetül fel, ahol a vadász maga lesz áldozattá, elejtett vaddá. A mindennapok eszközei kínszerszámokká válva jelentik a paráználkodás jutalmát, a büntetést. Itt már az ördögök uralkodnak; egy

meztelen testet éppen egy lanthoz kötöznek, egy másik lelket hárfa húrjaiba gabalyítanak, majd egy harmadikat fúvós hangszer csövébe illesztenek. Ormótlan korcsolyával a lábán egy férfi megállíthatatlanul csúszik a lék felé, hogy beteljesedjen elrendelt sorsa. Az arcokon pedig az ártatlanság rácsodálkozása tükröződik, ami arra a hatástörténeti feltételezésre utal, hogy a triptichon még egy olyan kort ábrázol, amely nem ismerte a bűnt. „Ez az ártatlan arkifejezés annyira szembeötlő, hogy némely kutatót a gótikus cseh miniaturák figuráinak ártatlanságára emlékezteti (Combe, Frankfurter). Ez az ártatlanság lett a triptichon legújabb értelmezésének kiindulópontja: eszerint a kép az özönvíz előtti állapotot ábrázolja, azt a kort, amelyben az ember még nem ismerte a bűnt. (Gombrich). Ezt a magyarázatot alá is támasztaná a kép szereplőinek arkifejezése. De nemcsak az ártatlanságról van itt szó, hanem valamilyen kívülállásról is. Minden egyes alak, mintha önmagába, önnön lényébe zárva jelenne meg, és az üveggömbök, a fiolák mintha ennek a bezártságának egyszerű, látható jelei volnának. (Castelli).”

Bosch képein kitüntetett szerepet kapnak a különféle hangszerek ábrázolásai, amelyek egyértelműen erotikus képzeteket keltenek. Például egy fából faragott ember fejét egy duda ékesíti, ami felfogható a kor vándormuzsikusai elleni kritikának is, hiszen ők faluról-falura járva parázna tartalmú dalokat énekeltek, s ezzel kendőzetlenül készítették a hallgatóságot a bujálkodásra. Gyakori a férfi nemi szerv megjelenítése a duda szimbolikus formájában, vagy a lant ábrázolása mint a szerelem és a szeretkezés szimbóluma. A középkor moralistáinak műveiben elterjedt a parázna viselkedést mint „a hús zenéjét” megjeleníteni. Ezt a típusú muzsikát Bosch egyértelműen az isteni, szférikus zene ellentétéleként érzékelteti, amely a rend és a harmónia megkérdőjelezésére törekszik.

*A gyönyörök kertje* Bosch alkotói oeuvre-jének középponti és összefoglaló műve. Az érett reneszánsz németalföldi formakultúrájában, talán utoljára, búcsút int játékosan a „középkor alkonyának” Már megszűnőben van a középkor biztos alapzatú vallásos világképe, ahol az intézményesített transzcendencia szilárd társadalmi bázison nyugszik. A koraújkor emberét a külső és belső szabadság lehetőségeinek allegorikus vízióiba helyezi, s előrevetíti a cselekvések autonómia-igényét, ami jól megfelelt a németalföldi kereskedőpolgár igényeinek, illetve a gazdag és műgyűjtő szenvedélyű fejedelmeknek, akik a középkor zárt szellemi világából képzeletük szárnyán bátran kalandozhattak az ember és világ eddig nem ismert vízióiba. Egyetértve Bosing értékelésével, „...bizonyos, hogy *A gyönyörök kertje* Bosch főműve. Nincs még egy olyan képe, amelyen a gondolatai sokrétűsége ilyen szemléletesen jelenik meg. ... Didaktikus programjával, a bűnbeesett emberiség ábrázolásával *A gyönyörök kertje* kétségtelenül a középkor szellemi világába tartozik. A kép ikonográfiai tartalma, a teljes világtörténelem zárt ábrázolásával azt a fajta univerzalitást mutatja, amely a gótikus katedrálisok homlokzatán

jelenik meg, és amely a misztériumjátékokban lép színre. Ennek ellenére ez a kép megfelel a reneszánsz ízlésének is, amely kedveli az eredeti, bonyolult, csak szűk közönség számára megközelíthető jelentéssel bíró allegóriákat. Ennyiben *A gyönyörök kertje* Botticelli *Primaverájával* és Dürer *Melankóliájával* helyezhető egy sorba. ... A flamand irodalmárok és Brüsszel meg Mecheln udvari társasága kedvét lelte a moralizáló tartalmú, bonyolult és tudós allegóriákban.”

.